



**UNIVERSIDAD DE CUENCA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES**

**TEMA:**

**EL FOTÓGRAFO FRENTE AL GUION: ANÁLISIS DEL CINE  
CONTEMPORÁNEO Y SU PROPUESTA FOTOGRÁFICA APLICADA AL  
CORTOMETRAJE *HISTORIA UNO***

**TRABAJO DE TITULACIÓN  
PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL  
TÍTULO DE LICENCIADO EN  
CINE Y AUDIOVISUALES**

**AUTOR: Cristian Paul Maldonado Pauta**

**CI: 0102746633**

**DIRECTOR: Lcdo. Juan Sebastián Lazo Serrano**

**C.I: 010378970-7**

**CUENCA-ECUADOR**

**2016**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

## RESUMEN

Uno de los atributos del séptimo arte es el de romper con la realidad para sumergirnos en un discurso previamente manipulado por el narrador-cineasta suscribiendo, junto a nosotros, una especie de pacto en el que acordamos creernos lo que él nos muestra en la pantalla. No obstante, para lograr esa conexión el narrador-cineasta debe lograr que ese vínculo sea lo suficientemente sólido como para evitar que el público se desconecte de esa nueva realidad narrativa.

Partiendo de esta premisa nos enfrentamos al proyecto *HISTORIA UNO* de Alfonso Vallejo. Una historia que habla del re encuentro entre Julia y Clemente, madre e hijo respectivamente. Clemente llega después de mucho tiempo a casa de su madre quien no supo de él desde que se fue, ella lo creía muerto mientras él le escribía cartas que nunca entregaba. Clemente regresa a la ciudad pero se reactiva el problema con su madre hasta que Clemente decide por fin entregar las cartas y esta vez por fin despedirse de su madre.

El presente trabajo monográfico sirve de guía para las personas que incurran, desde el departamento de FOTOGRAFÍA, en la tarea de enfrentarse a un guion y aportar en solidificar ese pacto entre el narrador-cineasta y el espectador apelando a la herramienta narrativo-visual con la que cuenta un fotógrafo: la luz.

*El cine es luz* decía Fellini. (Costantini & Macotella, 2006)

**PALABRAS CLAVE:** Fotografía, narración, teoría del autor, imagen, movimiento.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

## ABSTRACT

One of the qualities of the seventh art is that one that breaks with reality in order to submit us to a discourse manipulated in advance by the narrator-cineaste who makes a kind of pact in which we agree to believe what we see on the screen. Nevertheless, in order to achieve this connection the narrator-cineaste must achieve that this link is solid enough to avoid that the spectators lose the contact with the new narrative reality.

To sum up we can say: cinematics is making tricks which refers to a pact of creator and spectator to reach the assimilation of the film for a benefit on both sides. These tricks are staged from the screenplay.

Under these conditions we take a closer look at the project *HISTORIA UNO* by Alfonso Vallejo. This story deals with the reunion of Julia and Clemente, respectively mother and son. After a long time Clemente comes to his mother's house who has not heard of him since he has left, she thought he was dead, meanwhile he wrote letters to her. Clemente decides to deliver the letters and finally say goodbye to his mother. The present monographic work is of use as a handbook for the people who take on the task of taking a closer look of a screenplay besides the department of photography and contribute to strengthen the pact of the narrator-cineaste and the spectator referring to the narrative-visual tool a photographer works with: the light.

*Cinema is light* said Fellini.

**KEYWORDS:** Photography, narration, auteur theory, image, movement.



## ÍNDICE

<b>RESUMEN .....</b>	<b>2</b>
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>	<b>5</b>
Cláusulas de Derecho de Autor .....	6
Cláusulas de Propiedad Intelectual.....	7
Dedicatoria.....	8
Agradecimientos .....	9
<b>DELIMITACIÓN DEL OBJETO .....</b>	<b>10</b>
<b>OBJETIVOS .....</b>	<b>11</b>
OBJETIVO GENERAL .....	11
OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....	11
Antecedentes.....	12
Introducción.....	16
<b>CAPÍTULO I .....</b>	<b>17</b>
<b>LA FOTOGRAFÍA EN LA HISTORIA. ....</b>	<b>17</b>
1.1. El mecanismo fotográfico.....	18
1.2. La fotografía como herramienta narrativa .....	23
1.3. La fotografía y el guion .....	26
<b>CAPÍTULO II .....</b>	<b>28</b>
<b>CINE CONTEMPORÁNEO .....</b>	<b>28</b>
2.1. Un arte en constante evolución.....	29
2.2. Fin de la Segunda Guerra Mundial: El Neorrealismo como punto de partida .....	32
2.3. La Nouvelle Vague.....	36
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>38</b>
<b>TÉCNICA FOTOGRAFICA.....</b>	<b>38</b>
3.1 La fotografía dentro del cine contemporáneo.....	39
3.1.1. <i>Les quatre cents coups</i> (1959) de François Truffaut .....	40
3.1.2. <i>Zabriskie Point</i> (1970) de Michelangelo Antonioni.....	41
3.2. La luz .....	49
3.2.1. Capacidad de refracción y reflexión.....	49
3.2.2. El color .....	49
3.2.3. La intensidad .....	50
3.2.4. Temperatura de color.....	50
<b>CAPÍTULO IV .....</b>	<b>51</b>



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

APLICACIÓN PRÁCTICA .....	51
4.1. Propuesta fotográfica en <i>HISTORIA UNO</i> .....	52
4.1.1. Desglose de guion.....	53
4.1.2. Paleta de colores .....	56
4.1.3. Estilo fotográfico .....	61
4.1.4. El alejamiento del drama .....	63
4.2. Planta de Iluminación .....	65
CONCLUSIONES.....	69
REFERENCIAS .....	71
BIBLIOGRAFÍA DE IMÁGENES .....	75

### ÍNDICE DE IMÁGENES

Ilustración 1: jabalí de 8 extremidades encontrando en las cuevas de altamira españa en 1868. extraído de revista digital habla (gutierrez gamón, 2013) .....	19
Ilustración 2: Fotograma Le amiche (1955) .....	44
Ilustración 3: Fotograma L'Avventura (1960).....	46
Ilustración 4: Zabriskie Point (1970) Predominan dos colores .....	47
Ilustración 5: Predominancia del Verde Zabriskie Point (1970) .....	48
Ilustración 5: Mezcla de verdes y rojos Zabriskie Point (1970).....	48
Ilustración 7: Tabla de relaciones entre la temperatura y el color.....	50
Ilustración 8: Dominio de dos colores .....	57
Ilustración 9: Cromática dual .....	57
Ilustración 10: Tratamiento de interior a contraluz .....	58
Ilustración 11: Predominancia del verde. ....	60
Ilustración 12B: Punto de foco 2. ....	62
Ilustración 12A: Punto de foco 1.....	62
Ilustración 14: Drama alejado del punto de vista. ....	64
Ilustración 15: Luz ambiental indirecta con difuminación.....	66
Ilustración 16: La misma configuración de luz indirecta difuminada en dos sets diferentes. ....	66
Ilustración 18: Configuración de luz indirecta rebotada para las escenas nocturnas en interiores. ....	68



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

## Cláusulas de Derecho de Autor



UNIVERSIDAD DE CUENCA

### CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Yo *CRISTIAN PAUL MALDONADO PAUTA* autor de la tesis "EL FOTÓGRAFO FRENTE AL GUION: ANÁLISIS DEL CINE CONTEMPORÁNEO Y SU PROPUESTA FOTOGRÁFICA APLICADA AL CORTOMETRAJE *HISTORIA UNO*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 5 de enero de 2016.

CRISTIAN PAUL MALDONADO PAUTA

C.I: 0102746633



UNIVERSIDAD DE CUENCA

## Clausulas Propiedad Intelectual



UNIVERSIDAD DE CUENCA

### CLAUSULA DE DERECHOS DE AUTOR

Yo *CRISTIAN PAUL MALDONADO PAUTA* autor de la tesis "EL FOTÓGRAFO FRENTE AL GUION: ANÁLISIS DEL CINE CONTEMPORÁNEO Y SU PROPUESTA FOTOGRÁFICA APLICADA AL CORTOMETRAJE *HISTORIA UNO*", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de LICENCIADO EN CINE Y AUDIOVISUALES. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 5 de enero de 2016.

CRISTIAN PAUL MALDONADO PAUTA

C.I: 0102746633



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

### **Dedicatoria**

Al instante en el tiempo en el que decidí seguir esta profesión de locos.





UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

### **Agradecimientos**

A mis hijas.

A Samantha Villota por caminar a mi lado y a su familia por el apoyo.

A mis amigos de profesión porque de ellos aprendo.

A Carlos Pérez, Galo Carrión, Galo Torres, Melina Washima, Gonzalo Gonzalo, Wendy Aguilar, Sebastián Lazo y toda la plantilla de profesores que transitaron por las arenas académicas de PROCINE.

A Julio César Abad siendo el primero que se embarco en esta odisea.

A Gabriel Páez e Isabel Rodas.

Un especial agradecimiento a Margarita Dávila.

Muchos, sin ella, somos sólo humanos.



## DELIMITACIÓN DEL OBJETO

El presente trabajo monográfico tiene como base de estudio el análisis de la construcción narrativa y fotográfica de varios autores del cine contemporáneo así como también de las nociones teóricas recapituladas por algunos de los pensadores cinematográficos contemporáneos que nos guían en el proceso de entender la narrativa visual para luego aplicar dichos conocimientos al proyecto *HISTORIA UNO* de Alfonso Vallejo dando como resultado una construcción fotográfica basada no solo en el desglose de planos y la planificación técnica sino en la construcción de los personajes, el universo narrativo, el conflicto subyacente en la narrativa y sobre todo el discurso que lleva tras de sí la película.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

## **OBJETIVOS**

### **OBJETIVO GENERAL**

Analizar los referentes del cine contemporáneo para conceptualizar la técnica fotográfica a fin de alcanzar la calidad óptima de la película.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

Investigar el uso de la luz en el proceso de entendimiento de la fotografía para cine.

Recapitular los pasos para la concepción fotográfica partiendo desde la lectura de guion.

Servir de guía en el proceso de concepción artística a futuros cinematógrafos que se enfrenten al proceso de elaborar una propuesta fotográfica.



### **Antecedentes**

Según el informe del CNCine (ente rector de la cinematografía ecuatoriana) el 2011 fue el año más fructífero para las películas ecuatorianas que con tres largometrajes de ficción y un largometraje documental llevaron a las salas a más de trescientos mil espectadores. (CNCine, 2015) Luego de ese año el panorama no parece ser muy optimista pues, por ejemplo, en 2014 se estrenan doce argumentales y cuatro documentales, es decir, más películas con menos espectadores en salas. Si hacemos un análisis a la ligera de los ingresos por taquilla de los últimos estrenos de películas ecuatorianas en salas comerciales claramente nos podría dar una idea de la razón por la cual el público no va a las salas a ver filmes nacionales.

Ecuador lleva haciendo cine argumental desde 1920 con Augusto San Miguel y los primeros largometrajes de ficción aunque desde 1906 a 1931 ya se habían realizado varios registros filmicos (Granda, 2015) no es sino hasta 1924 que de la mano de un efímero cineasta Augusto San Miguel iniciamos este sendero utópico de una cinematografía nacional pues su película El Tesoro de Atahualpa (El Tesoro de Atahualpa, 1924) marcaría un punto de ruptura entre el antes y el después del arte y la cultura popular del Guayaquil de los años 20. La cinematografía nacional ha llegado desde entonces y su camino ha sido copado de largos silencios, escabrosos tropiezos, penosas derrotas y amargas victorias; lo que ha caracterizado al cine ecuatoriano desde entonces ha sido el contraste entre el desasosiego de la carencia de recursos o el desinterés general de las políticas públicas y la búsqueda infructuosa por contar con una cinematografía



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

nacional instituida y con identidad. La nueva ley de cine aprobada en 2006 marca un momento importante en este largo camino pues, bajo decreto legislativo, se aprobaban fondos destinados fortalecer el desarrollo de una industria cinematográfica nacional.

Los fondos que el CNCine destina para producción cinematográfica ecuatoriana son la manera que tiene el estado de materializar una industria que ha sido tambaleante desde sus inicios pero que con las correctas políticas presupuestarias se ha logrado que haya películas ecuatorianas de estreno cada año.

Pero el problema radica en que las películas ecuatorianas tienen que competir en taquilla (y tiempo en pantalla) con las grandes franquicias estadounidenses que copan la parrilla de las cadenas de cine en el país. Las dificultades se agrandan cuando se utilizan las mismas estrategias de Hollywood para comercializar un film ecuatoriano como si se tratase de la misma narrativa o la misma constitución ideográfica. Sin embargo lo que le afecta al cine ecuatoriano es que los filmes nacionales no gustan al público ecuatoriano y esa es la mayor dificultad que afronta una película nacional, crearse un espacio entre el cine hollywoodense<sup>1</sup> y el público quien es menos consecuente con su cine y lo demuestra pasándolo por alto cuando se trata de comprar un boleto.

---

<sup>1</sup> Estilo norteamericano de producción y distribución de material cinematográfico solidificado a raíz de la creación de la Motion Picture Association of America en 1922, asociación encargada de velar por la industria cinematográfica estadounidense.



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

Cuando una película ecuatoriana está por estrenarse automáticamente la asociamos de corte nacionalista<sup>2</sup> y pensamos que de cualquier forma dicho filme va a tener ese *algo* que rechazamos, es *algo* quizás el estigma con el que nace cada producción nacional; porque a pesar de tener un género definido (comedia, drama, acción, futurista, etc.) cuenta, desde su nacimiento, con la etiqueta de “película ecuatoriana”. Y no hay nada peor para una cinta nacional que la cataloguen como ecuatoriana ya que el público automáticamente pasará de ella negándole taquilla. El karma<sup>3</sup> del cine ecuatoriano es su misma constitución. Cuando presentas la película a un público ajeno al proyecto y no llena las expectativas abandonará la sala y el eco de su crítica retumbará en el círculo social que este espectador insatisfecho circunda. Eso representa menos público para la película.

Pero el escollo va más allá del público y los análisis de mercado, de la competencia estadounidense o el estigma del cine ecuatoriano. El problema real subyace en los relatos, en las historias íntimas (para el autor) que no son afines con el público. El cineasta ecuatoriano se esmera en contar su historia, su punto de vista, su conflicto íntimo, relegando al espectador a segundo plano y sobre todo negándole la posibilidad de asimilar el relato pues el discurso que se maneja entre líneas es particular y no es universal.

---

<sup>2</sup> Cinematografía que resalta los atributos nacionales.

<sup>3</sup> Según la RAE: “Energía derivada de los actos que condiciona cada una de las sucesivas reencarnaciones, hasta que se alcanza la perfección”, haciendo alusión a lo mencionado en lo que refiere al efecto de las reacciones por sus propias acciones.



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

*“Lo cierto es que el cine local está todavía al margen. Ni siquiera por modos de producción o presupuestos, sino por un hecho contundente: es un cine de género en el no estricto sentido de la palabra. De hecho, es un género en sí mismo: el de película ecuatoriana” (Carpio, 2014)*

Este cuestionamiento ha sido la motivante de la propuesta fotográfica de *HISTORIA UNO* pues es un cortometraje que tiene la particularidad de ser dirigido por el mismo guionista y su vez el peso interpretativo recae sobre el mismo director. Es particular la situación para los asuntos que tratamos en el presente trabajo monográfico pues, el apego emocional del realizador hacia la obra es el tema base el cual nos trae a escribir estas líneas y que intentaremos sustentar durante todo el trabajo. Al encontrarnos con una historia íntima y fuertemente ligada al bagaje del director incurrimos en el debate de cómo lograr una propuesta fotográfica universal y aplicarla a un relato íntimo y particular.

Para ello hemos basado nuestro análisis en recapitular el oficio del fotógrafo, su importancia dentro de la narrativa de la imagen y el papel que juega en dar forma al universo narrativo, enfocando nuestro estudio en películas referentes del cine contemporáneo para sintetizar en la aplicación práctica al guion de *HISTORIA UNO* de Alfonso Vallejo Chávez.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

## **Introducción**

Durante el nacimiento del cine en el siglo XVIII la palabra cinematografía se utilizaba para nombrar el oficio de la persona que operaba la cámara y a su vez era fotógrafo y director de una película, con el transcurso de los años, el oficio del cinematógrafo se dividió para designar los roles adecuados, hoy en día este neologismo se utiliza para referirse al director de fotografía.

Como cinematógrafos o fotógrafos, cuando nos enfrentamos a un guion, no solo nos enfrentamos a un nuevo reto profesional sino también a un sendero nuevo, un camino yermo en cual debemos crear a partir de un argumento salido del imaginario del guionista, es nuestro deber modelar un universo posible y verosímil en el que los personajes entren en sus respectivos conflictos e hilvanen sus respectivos hilos narrativos para que el espectador sea el que defina si le gusta o no la película. El fotógrafo se enfrenta a la tarea hacer imágenes lo que en palabras está en el guion.

La propuesta fotográfica para este proyecto apela a la construcción de un universo neutro de cromática dual donde los movimientos caóticos provocan en el espectador la sensación de angustia justificando los referentes a los que nos dedicamos en el presente trabajo.





UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

## **CAPÍTULO I**

### **LA FOTOGRAFÍA EN LA HISTORIA.**



### 1.1. El mecanismo fotográfico

*“Siempre hay un momento en que el cine se encuentra con lo imprevisible o con la improvisación, con la irreductibilidad de un presente vivo bajo el presente de la narración” (Deleuze, 1984)*

En su afán por abstraer y reproducir la realidad, el hombre usó diferentes vías para plasmar su modo de vida. Durante el Paleolítico se dibujaban escenas de caza en cuevas, imágenes de bestias cubrieron los techos y paredes de piedra, pero como ha de suponerse, dichas representaciones fueron de carácter precario y bidimensional; sin embargo, desde esta temprana etapa de la humanidad, ya se simuló el movimiento, es así que, en lugar de dibujar animales con cuatro patas, en la cuevas de Altamira, España, el hombre del paleolítico, trazó jabalíes con ocho extremidades para ofrecer la sensación de movimiento, ya que de esta manera se puede observar al animal durante la persecución.



*Ilustración 1: jabalí de 8 extremidades encontrando en las cuevas de altamira españa en 1868.  
extraído de revista digital habla (gutierrez gamón, 2013)*



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

Millones de años más tarde, la carrera por reflejar el mundo exterior y su movimiento evoluciona con la invención de la fotografía, que oficialmente nace en el siglo XIX de la mano del francés Joseph-Nicéphore Niepce, quien al tratar de perfeccionar la litografía, consigue fijar químicamente las imágenes reflejadas en la *cámara obscura*, tras meses de trabajo y aislamiento consigue retratar un paisaje (1826), usando una exposición de ocho horas. Al final de su vida, se lo asocia con el decorador Louis-Jacques Mandé Daguerre, quien reduce la exposición a 30 minutos y bautiza el invento como *daguerrotipo*. Finalmente, esta idea terminó por desarrollarse como una forma de arte, primero se extendió por Europa y luego por todo el mundo.

Después de varios progresos, la fotografía alcanza la ilusión del movimiento por medio de la *cronofotografía*. Janssen utiliza el *revólver astronómico* para captar el movimiento de los planetas y Étienne-Jules Marey<sup>4</sup> lo convierte en el *fusil fotográfico*, con el cual estudió el movimiento de caballos, otros animales y posteriormente el del ser humano. Con cada disparo este rifle obtenía una serie de doce fotografías con una exposición de 1/720 de segundo. Las noticias no tardaron en llegar al círculo hípico de California, sus concurrentes se preguntaron si un caballo en pleno galope podía permanecer en el suelo apoyado únicamente por uno de sus cascos, el millonario Leland Stanford, tras una apuesta y después de contratar al fotógrafo Eadweard Muybridge lo comprobó mediante un complejo sistema de veinticuatro cámaras colocadas en la pista de

---

<sup>4</sup> Fotógrafo e investigador francés del siglo XIX.



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

carreras. El caballo rompía los hilos disparadores, obteniendo así los sucesivos cuadros de su movimiento. (Foster & Chueca, 2006)

Las 24 fotografías de Muybridge configuran los inicios del cine, con ello solo hacía falta aunar las imágenes en una síntesis y proyectarlas de forma sucesiva. El rudimentario *zoótrope* ofrecía la ilusión de movimiento, pero no podía proyectar imágenes. Charles Emile Reynaud<sup>5</sup>, mejoró este invento (*praxinoscopio*), utilizando un tambor de espejos, que se encargaban de reflejar las imágenes sobre una pantalla. En la misma línea de experimentos con las *cronofotografías*, Thomas Alva Edison<sup>6</sup> inventa la película de celuloide de 35 milímetros de ancho y la fábrica con la casa Eastman Kodak, la película introducida por el inventor será adoptada y conocida mundialmente como formato estándar.

El nuevo reto radicó en conjugar el principio de la linterna mágica a un mecanismo de arrastre de la película para moverla frente a una fuente de luz y así proyectar las fotografías de manera sucesiva. El pionero en *impresionar* películas cinematográficas fue Edison; sin embargo, los hermanos Lumière<sup>7</sup> lograron las primeras proyecciones públicas mediante su cinematógrafo, que filmaba y proyectaba fotografías en movimiento. En sus inicios, este artefacto servía de toma vistas y de proyector, funcionaba mediante una manivela que arrastraba 16 imágenes por segundo, más tarde al llegar el cine sonoro la

---

<sup>5</sup> Inventor y pionero del cine de animación francés.

<sup>6</sup> Empresario e inventor estadounidense.

<sup>7</sup> Auguste Marie Louis Nicolas Lumière (1862 – 1954) y Louis Jean Lumière (1864 – 1948) hermanos franceses inventores del cinematógrafo.



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

cadencia cambiaría a 24 imágenes por segundo pues como afirmaban “era necesario encontrar un aparato capaz de producir permanentemente 900 eclipses de luz al minuto, a la vez que hiciera automáticamente 900 sustituciones de imágenes sucesivas” (Lumière & Lumière, 1901)

El funcionamiento del proyector cinematográfico consiste en el paso de un haz de luz, mediante lentes especiales, a través de los fotogramas de una película. Las ráfagas de luz son emitidas a intervalos regulares, que a su vez están condicionados por la velocidad de paso de cada fotograma. El haz atraviesa la secuencia de fotogramas; como resultado, la luz se transforma en una serie de imágenes que, proyectadas en una pantalla, provocan la sensación de movimiento en el cerebro del espectador.

De esta manera, cada *imagen-movimiento* derivada de este mecanismo marca el inicio de una suerte de sucesión de imágenes, que necesariamente se convierte en una narración (que será asimilada por los espectadores) En consecuencia, lo que obtenemos como producto final es una *imagen-movimiento-narración*. Al respecto, Bergson señala “*el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer*” (Deleuze, 1984) En este sentido, la imagen (fotografía) y su movimiento son partes indisolubles en el proceso cinematográfico, una narración temporal constante en el presente.



## 1.2. La fotografía como herramienta narrativa

*“La visión del fotógrafo nos convence de tal modo que se nos hace extremadamente difícil darnos cuenta de que es él quien determina la imagen”* (Szarkowski, 2010)

Si bien la fotografía, tanto como el cine, nacen más como espectáculo que como arte, fue la fotografía quien tuvo un referente directo con quién ganarse el derecho a estar dentro del imaginario social como medio de expresión artística o arte propiamente dicho, pues antes de su invención era la pictórica la encargada de reflejar la realidad.

En el afán de ganar espacio entre las masas tanto los fotógrafos como los artistas plásticos detonan en actitudes de competencia ya que, como anota la fotógrafa francesa Gisele Freund *“Casi todos los artistas le negaron a la fotografía la dignidad de obra de arte. Diversas consideraciones estéticas al igual que cierta aprensión por la competencia contribuyeron en mucho a ese juicio”* (Freund, 1993) pero con el tiempo el panorama no cambió ya que el advenimiento de las nuevas tecnologías en cámaras fotográficas llegaron de la mano con la institucionalización de la fotografía como medio de subsistencia para los fotógrafos y la pérdida, por consiguiente, del aura única y *“(…) el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”* pues *“en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta”* (Benjamín, Weikert & Echeverría, 2003) Sin embargo con el discurrir de las tendencias artísticas y los nuevos estilos fotográficos las obras cada vez más se iban dotando de esa subjetividad característica de toda obra de arte pues el



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

fotógrafo se arribaba a capturar ese momento único en el tiempo proporcionándole a la foto ese “valor exhibitivo” que propone el filósofo y crítico literario Walter Benjamin aunque por otra parte el ensayista y semiólogo francés Roland Barthes asegura que *“no fueron los pintores quienes inventaron la fotografía, sino que fueron los químicos”* (Barthes, 1989) En cualquier caso es innegable que la fotografía ha sido tema de diversos debates en cuanto a si es una expresión artística o no y aunque los puntos de vista no distan de ser ciertos podemos entrever que una obra fotográfica no puede estar desligada de su parte técnica ni mucho menos de su parte subjetiva como afirma José María de Pereda citando a Zola: *“Una obra de arte es un rincón de la creación visto a través de un temperamento”* (Gide & Gallardo, 2007). Pero más allá de cualquier discusión técnica y comparaciones con la pictórica, la fotografía evoca a la realidad y la narración se convierte en una herramienta puntual para describir esa realidad. La fotografía a lo largo de su historia ha mutado en formatos y fondos pasando de ser una herramienta de registro a ser una herramienta narrativa evocando siempre un fragmento de la realidad y un momento en el tiempo captado en una imagen que es quizás su mayor *karma* pues en muchas ocasiones el peso de la espectacularidad de la imagen, en la foto en sí misma, está supeditado a su pictórica (color, cromática, contraste, etc.)

En el caso del cine la narración adquiere protagonismo pues como anota Barthes *“A la Parquedad de Imagen de la lectura corresponde la Abundancia de la Imagen de la Foto; no tan solo porque la foto es en sí misma una imagen, sino porque esta imagen tan especial se da como completa”* (Barthes, 1989) el paso





## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

de la luz a través de la secuencia de fotogramas provoca la sensación de movimiento, y, aunque sea esta su mayor característica, el fotograma pierde su valor unitario para formar parte de una secuencia donde se agrega una nueva constante: el tiempo fílmico.

El tiempo fílmico, según Ira Konigsberg es la *“Ordenación y disposición temporal de acontecimientos que existe dentro de la película, en oposición al fluir normal del tiempo en el mundo real”* y agrega que *“el cine tiene la capacidad de crear un nuevo orden temporal”* (Konigsberg, Herrando Pérez & López Martín, 2004) por lo tanto, el movimiento implica tiempo, como lo escribe Teodoro Vives en Espacio y tiempo: *“Si el universo fuera estático y nada se moviera, bastaría definir el espacio para describirlo. Pero el universo es dinámico y todo se mueve. Es necesario, por tanto, tener en cuenta el movimiento de los cuerpos que se define como el cambio de posición espacial con el tiempo. El movimiento presupone entonces lógicamente las nociones de espacio y tiempo a la vez”* (Vives, 2000) Extrapolando estos criterios a lo que nos concierne podemos definir que el tiempo fílmico es la acción supeditada dentro del encuadre que está dada por la sucesión de fotogramas y como menciona Paul Ricoeur en su libro Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico: *“El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. (...) el tiempo se hace tiempo humano cuando se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que se describen los rasgos de la experiencia temporal.”* (Ricoeur, 1995) Así, podemos resumir que, dentro del cine, el simple paso de fotogramas por el haz de luz provoca un nuevo orden temporal y por lo



tanto una nueva narración siendo la fotografía la herramienta fundamental de esta.

### 1.3. La fotografía y el guion

*“Al igual que un compositor debe sobresalir en los principios de la composición musical, nosotros debemos conquistar los principio relativos a la composición narrativa”* (McKee & Lockhart, 2002)

Si bien los primeros pasos del cine fueron de carácter investigativo (fotografías de Muybridge y el rudimentario *zoótropo*) o astronómico (Janssen y el *revólver astronómico*) los hermanos Lumière son los que lo comercializan como espectáculo cuyo método consistía en una reproducción fotográfica de la realidad, el registro de la vida cotidiana. Dicho espectáculo aburriría pronto a la muchedumbre por lo que el cine daba sus primeros tropiezos. En 1898 George Hatot, director y guionista francés, filma una biografía sobre la pasión de Cristo: *La Vie et la Passion de Jésus Christ* (George Hatot, 1898) donde se notan las primeras intenciones de un cine narrativo (Román, 2014). En 1902 George Méliès edita *Le Voyage dans la Lune* (Méliès, 1902) y pone en evidencia su necesidad de contar historias utilizando trucajes básicos de la fotografía y lo que serán conocidas como las primeras nociones de montaje y la percepción general de que el cine servía también para relatar, siguiendo los principios básicos de la literatura y el teatro.

Parafraseando al teórico cinematográfico Robert Stam sobre el movimiento artístico tras la Segunda Guerra Mundial y en cuanto el cine *dominante*, más allá



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

de su *superficial modernidad* acuñaba el realismo cotidiano que la literatura modernista dejaba de lado y el discurso que el teatro del absurdo negaba, cabe definir la dominancia con la que el cine abarca las demás artes siendo el guion el centro del proceso cinematográfico. (Stam & Roche Suárez, 2001)

Llegados a este punto nos referiremos a *HISTORIA UNO* y la dicotomía de sus partes tanto literaria y fotográfica pues como apunta Lourdes Pérez Villarreal en *Cine y Literatura Entre la realidad y la imaginación*, parafraseando a Pio Baldelli sobre *completar el texto literario con el agregado cinematográfico*: “*es una especie de híbrido de dos modos de apreciar la realidad que pretende dinamizar el estático texto teatral o literario con la cámara y los escenarios.*” (Pérez Villarreal, 2000) la labor de combinar estos dos modos de *apreciar la realidad* es menester tarea del fotógrafo quien parte desde el desglose de la línea narrativa-literaria del proyecto para darle la imagen adecuada a las necesidades del libreto.

Parafraseando a Jordi Sánchez Navarro podemos proponer que para darle imagen a algo debemos abstraer el momento temporal donde ocurre ese algo y llevarlo a un plano bi dimensional dado por el encuadre. Esa capacidad para extraer formas planas del espacio tiempo, según Sánchez Navarro, se la puede llamar imaginación. Las imágenes son significativas, acota luego, por tanto susceptibles a interpretación. (Sánchez Navarro, 2006)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

## **CAPÍTULO II**

### **CINE CONTEMPORÁNEO**



## 2.1. Un arte en constante evolución

Hoy en día, gran parte de la población, ha desplazado los libros y la radio por el universo de las imágenes, es decir, el cine y la televisión, en consecuencia se ha convertido en un arte de masas, capaz de transmitir las emociones más intensas y configurar el pensamiento del espectador. Las industrias han invertido mucho dinero en este tipo de entretenimiento. El vertiginoso avance de la televisión en Estados Unidos, hizo que sea el primer país en invertir un gran capital y direccionar sus armas para combatir a este tipo de diversión. Una de sus estrategias fue el cine en relieve, que al actualizar la *fotografía estereoscópica*<sup>8</sup> sobreponía dos imágenes sobre la pantalla, que se traducían como el punto de vista de cada ojo. Para poder apreciar el film las personas debían utilizar gafas con vidrios polarizados (sistema anaglífico<sup>9</sup>), ya que se intentaba imitar el mecanismo de visión binocular, fundamento de la percepción tridimensional; sin embargo, dicha moda duró poco, debido a la incomodidad que causaban las gafas y su exorbitante costo.

---

<sup>8</sup> Sistema que intenta consumir, con la incorporación de una tercera dimensión perceptible, un paso decisivo al cine total. Los métodos para crear la ilusión de profundidad en la imagen son tan viejos como el cine, desde que en la fotografía se había experimentado con la simulación de la visión binocular normal. El estereoscopio ya era popular como artefacto fotográfico a fines del siglo pasado, pero se prestaba únicamente a la visión individual, Requería un par de anteojos coloreados para su visión, bajo el nombre de *Plasticon*, el primer largometraje en 3-D, *The Power in Love* fue presentado en 1922. (Russo, 2003)

<sup>9</sup> Captura de dos imágenes en diferentes dimensiones para provocar la sensación de tridimensionalidad.



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

Durante ese mismo período, entra en auge el *cinerama*<sup>10</sup>, macropantallas que se instalaron cuando el cine empezó a competir con la televisión. La imagen proyectada era circular, este efecto se obtenía gracias a la colocación de tres proyectores que armaban una pantalla curva. Los espectadores podían ver las líneas que unían las pantallas súper anchas. El primer show de cinerama dio la vuelta al mundo y se llamó *¡Esto es cinerama!* (1952) Los espectadores estuvieron muy asombrados por aquel espectáculo. El costo para adaptar la sala era muy alto; sin embargo, George Pal rueda *El fabuloso mundo de los hermanos Grimm* (1962), el año siguiente, se estrenó, bajo el mismo formato, *La conquista del Oeste*, de John Ford, George Marshall y Henry Hathaway. El *Cinerama* competía con otros sistemas que con una sola cámara y un proyector lograban una imagen suficientemente ancha.

En febrero del 65 Kodak lanza el filme super 8mm que se volvería muy popular entre los jóvenes. Ya en el 70 nace el IMAX queriendo ganar la batalla del Cinerama pues ya no necesitaba tantos proyectores ni pantallas aunque se reinventaría en el 85 con IMAX 3D que significaría un salto importante, tecnológicamente hablando. Lastimosamente muy pocas películas fueron producidas bajo ese formato.

A partir de entonces el cine no se ha mantenido en estado de quietud pues en todo momento evoluciona dando paso a nuevas tecnologías y estrategias de

---

<sup>10</sup> “Creado por Fred Waller, consistía en una actualización de su *Vitarama* presentado con éxito en la Feria Mundial de Nueva York, allá por 1939.” (Gubern, 2000)



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

producción convirtiéndose hoy en día en la mega industria que mueve millones de dólares al rededor del planeta.



## 2.2. Fin de la Segunda Guerra Mundial: El Neorrealismo como punto de partida

*“El realismo del cine de la posguerra emergió del humo y las ruinas de las ciudades europeas” (Stam & Roche Suárez, 2001)*

Cuando Hitler daba paso a una inexorable caída a finales de Abril de 1945, Mussolini<sup>11</sup> trataba de huir camuflado como soldado suizo siendo ejecutado posteriormente el 28 de Abril de 1945 en lo que marcaría el final de 23 años de dominio fascista sobre Italia. Este hecho, netamente político, marca dentro de la nación italiana un punto de quiebre donde nace el “nuevo cine italiano”, al respecto Stam articula *“Durante la posguerra, Italia se convirtió en centro neurálgico no solo de la creación de películas sino de la producción teórica sobre cine”* (Stam & Roche Suárez, 2001)

Gilles Deleuze se cuestiona: *“un cine llamado moderno se ha constituido después de la guerra”* y que *“por estrechas que sean sus relaciones con el cine clásico, el cine moderno se pregunta ¿Cuáles son las nuevas formas de trabajar la imagen?”* (Montiel, 1999). Esta interrogante encuentra su respuesta en la proliferación y avance de la tecnología, que de cierta manera ha transformado nuestro mundo y nuestra percepción sobre él; sin embargo, este no es un fenómeno reciente, ya que los cambios de mirada y perspectiva se dan en el cine desde sus inicios como parte inseparable de su evolución.

Cuando André Bazin, François Truffaut, Jean-Luc Godard entre otros críticos de la revista *Cahiers du Cinema* (y que luego formarían parte de la

---

<sup>11</sup> Benito Amilcare Andrea Mussolini (1883-1945) Militar, político y dictador italiano.





## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

*Nouvelle Vague*) hablaban sobre sus influencias y sobre la poética del lenguaje cinematográfico, tomaron siempre como referencia a Roberto Rossellini (en 1963 Truffaut haría *Roberto Rossellini Prefers Real Life*, un ensayo que forma parte de *The Films In My Life* de François Truffaut). *Roma, Città Aperta* (1945) de Rosellini es la película con la que se inaugura el *Neorrealismo Italiano*.

El cine neorrealista se caracterizaba por utilizar nuevos mecanismos inherentes a realidad en la Italia de la posguerra, la falta de estudios de grabación obligó, por decirlo de algún modo, a los realizadores italianos a buscar nuevos escenarios y nuevas maneras de inscribir sus relatos llevándolos a plantar las cámaras en las destruidas calles italianas. El naciente neorrealismo tuvo que apegarse a la realidad dejando de lado los grandes estudios y volcándose en las calles, como *Obsesione* (1943) de Visconti, rodada en plena Guerra Mundial.

El clásico *Roma, città aperta* (1945) de Roberto Rossellini contribuye también a inaugurar el *Neorrealismo Italiano*. La importancia de este filme va más allá de los aspectos intrínsecos del cine, como menciona el crítico Pierre Norlin en una entrevista: “*La historia, que es un vulgar melodrama sin interés; en segundo lugar, se trata de una película de propaganda, que intenta demostrar que todos los italianos lucharon en la Resistencia; y en tercer, y el más interesante aspecto de esta película, es que fue realizada dos meses después de la liberación de Roma*” (Loperena, Merej & Sancho París, 2008)

Este filme de relevancia histórica marca un punto de quiebre entre el cine de espectáculo y el cine de autor y a su vez, abre camino a las demás vanguardias puesto que en esta película se pone en evidencia una realidad



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

manifiesta en el interior de los personajes (característica visible de la *Nouvelle Vague*) y cercano a lo que se recrea en *HISTORIA UNO* pues el *Neorrealismo Italiano*, además de vanguardista, se caracterizaba por dar importancia a particularidades de los personajes, sus emociones, sus conflictos, intención principal del proyecto *HISTORIA UNO*, donde los personajes además de su complejidad (desde el punto de vista de actuación) dentro de sus caracterizaciones denotan conflictos invisibles en las acciones, pues como información imprescindible para el espectador, no pueden ser omitidas, ya que como apunta Vilém Flusser: “*El significado de la imagen es (...) la síntesis de dos intenciones, la manifiesta en la imagen misma, y la manifiesta en el observador*” (Flusser & Molina, 1990) y es, por tanto, fundamental para el entendimiento del mundo interno de los personajes.

En una entrevista recopilada en *Entrevistas con Directores de cine italiano* de José Ángel Cortés Pier Paolo Pasolini habla sobre las características del *Neorrealismo Italiano* que según él conservan " aquellos elementos que habíamos considerado positivos políticamente, es decir, aquella parte documental y de denuncia.” (Cortés Lahera, 1972) y las características que su película *Mamma Roma* (*Mamma Roma*, 1962) donde se evidencia la falta de ciertos aspectos del neorrealismo como los largos y emblemáticos planos secuencia donde podíamos apreciar los estragos de la guerra pero que a usos de Pasolini no pronunciaba más que aquella “parte documental” a la que apelaba. *HISTORIA UNO* fotográficamente está tratada apelando también a la parte documental utilizando la herramienta narrativa del encuadre y el instrumento fotográfico de la óptica.



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

Tomamos de referente Mamma Roma de Rosellini para exponer nuestro estudio basado en el discurso que encontramos en *HISTORIA UNO* pues como asegura el mismo Rosellini: “son los problemas más que los personajes” y esos problemas, narrativamente hablando, son los conflictos por los cuales la historia se va hilvanando ya que como apunta McKee: “*En una historia nada avanza sino es a través de los conflictos*” (McKee & Lockhart, 2002)

Mamma Roma nos cuenta la historia de una ex prostituta (Mamma Roma) que busca por todos los medios retener a su hijo a su lado, a pesar de que éste, ya habido en las prácticas del destetamiento, se enamora de una hermosa chica que ve en él solo alguien más de tantas oportunidades para sobrevivir en una Italia donde las oportunidades escasean. El conflicto central subyace en la dificultad del despojo de la madre con su hijo un conflicto parecido a un *enamoramiento* de la madre con su hijo, hecho evidente en *HISTORIA UNO* donde también los personajes recaen en la imposibilidad de soltarse, de dejarse ir. La palestras es, en ambos casos, la ausencia paterna.



### 2.3. La Nouvelle Vague

Se le denomina Nouvelle Vague al grupo de cineastas y críticos franceses que estrenaron sus obras cinematográficas a finales de los años cincuenta e inicio de los sesenta. Dentro de este grupo encontramos a 5 directores: Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y François Truffaut

La pureza fundamental del cine es el camino que elige este grupo para viabilizar sus postulados que se formaban dentro de la narrativa en la puesta en escena (o la carencia de esta) es decir, el rodaje en sí. La ferviente apuesta por el naturalismo, el *Cinéma vérité* de Jean Rouchy Flaherty; y los estilos de dirección que apuestan por la improvisación y el tono observacional de las escenas fueron los argumentos cinematográficos de este grupo en contrapunto al monstruo hollywoodense carente de historias y conceptos dentro de su narrativa.

Luego de la Segunda Guerra Mundial las industrias cinematográficas decayeron considerablemente. El *Neorrealismo Italiano* apela por la realidad cruda, lo que sirve de inspiración a las nuevas corrientes de pensamiento cinematográfico.

André Bazin y J. Doniol Valcrose fundan en 1951 *Cahiers du Cinéma*, una revista de crítica cinematográfica que reúne varios críticos/cinéfilos consumidores de cine de autor y en especial de la cinematografía francesa y donde por primera vez se expone el concepto de autor a lo que el mismo Bazin acota “No se trata de negar el papel del autor sino de restituirle la preposición sin la cual el sustantivo autor no es más que un concepto cojo”(Hillier, 1985)



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

Pero no solo el cine estaba pasando por grandes cambios, la época que transitaba el arte era un tiempo drástico para Europa. en cuanto al teatro europeo de aquel entonces, Grotowsky director vanguardista polaco, revolucionaba con el *teatro pobre* influido por la carencia de escenografía, iluminación y vestuario. El actor era considerado un ser humano capaz de llegar a sus límites sin necesidad de indumentaria o artefactos artificiales. El teatro entra en una etapa de crisis, y gracias a esta, llegan grandes vanguardias como el *Physical Theatre*. Es así como en Europa se genera esta tendencia tanto cinematográfica y teatral. En Francia, la *Nouvelle Vague*.

A pesar de ser una de las más importantes vanguardias cinematográficas, la Nouvelle Vague perdió fuerza a finales de la década de los sesenta e inicios de los setenta debido principalmente a las diferencias de estilo cada vez más evidentes entre sus miembros, lo que desembocaría en la pérdida de prestigio del movimiento.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

### **CAPÍTULO III**

### **TÉCNICA FOTOGRÁFICA**



### 3.1 La fotografía dentro del cine contemporáneo.

Dentro del medio ecuatoriano y latinoamericano en general, es común ver una película cuyo guion sea de autoría del mismo director o fotógrafo de dicha película. Una de las hipótesis que se escuchan sobre este fenómeno es debido a que las cinematografías nacionales no están constituidas como industrias cinematográficas propiamente dichas sino como colectivos privados y/o estatales en pro de una cultura narrativa-visual, la búsqueda de esta cultura narrativa-visual provoca que tanto realizadores como fotógrafos, escritores, iluminadores etc. Realicen más de uno de los oficios del cine, así por ejemplo un fotógrafo puede escribir un guion y dirigirlo a la vez.

Aunque pueda parecer contraproducente, esta manera de hacer cine le da quizás, una marca de clase al cine ecuatoriano y latinoamericano pues, obliga al realizador a ser mucho más prolijo al momento de narrar dentro o fuera del campo de trabajo que le concierne, es decir, remitiéndonos al ejemplo anteriormente citado, el fotógrafo, que hace las veces de guionista y director, al momento de escribir el argumento podrá descartar o agregar detalles del mismo tomando en cuenta las limitaciones o cualidades que tendrá en el otro campo de trabajo. Por ejemplo: si el guionista pretende que dentro del argumento el *personaje A* entre en conflicto con el *personaje B* mientras están hablando en un espacio abierto, de fondo vemos el cielo despejado y cae una lluvia de estrellas, el fotógrafo sabrá que debe tener suficiente apertura de diafragma y luces de gran intensidad y que a su vez esta configuración sea verosímil para el espectador, tomando en cuenta que encontrar una locación que preste esas facilidades para rodar durante una noche donde el clima favorezca y se logre capturar una lluvia



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

de estrellas mientras los personajes activan el conflicto es un poco complicado; este plano requerirá de mucho trabajo y no decir dinero para rodarlo, el fotógrafo, al momento de escribir la escena, lo pensará dos veces.

Continuando con esta misma línea de ejemplos, veremos el siguiente caso: cuando un director que sabe de las cualidades actorales de su actor principal y de la facilidad que tiene éste de leer y darle intensidad a un texto, al momento de escribir las líneas de diálogo podrá explayarse en el contenido para sacar provecho de todo el potencial de sus intérpretes.

Al momento de enfrentarnos al proyecto *HISTORIA UNO*, vimos la necesidad de desglosar el guion para encontrar su estructura, analizar el texto y el subtexto, tomando en cuenta criterios dramatúrgicos y narrativos en vez de fotográficos, puesto que el tono del guion ameritaba un mayor discernimiento de las intenciones del director.

### **3.1.1. *Les quatre cents coups* (1959) de François Truffaut**

*C'est nous qui sommes le centre et le coeur. Le axe passe par nous. C'est à nôtre montre qu'il faudra lire l'heure*<sup>12</sup> (Font, 2002)

La película que le abriría la puerta de Europa a la *Nouvelle Vague*. Este film nos relata la vida cotidiana de un niño que lee a Blazac en su tiempo libre pero que no lleva una buena relación con sus padres, quienes tampoco llevan una buena relación. A más de esto, Antoine Doinel (el niño que lee al Balzac)

---

<sup>12</sup> “Nosotros somos el centro y el corazón. El eje pasa por nosotros. Es en nuestro reloj donde deberá leerse la hora” Charles Peguy en el artículo “La Nouvelle vague arrive” de la revista Express en Paris en 1957. El artículo hace referencia a un recambio generacional en Francia.





## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

reúne todo los requisitos para ser merecedor del desprecio de su maestro quien lo fustiga diariamente en el aula de colegio de su natal París, París del 59, de Truffaut exponiendo un discurso libertario pulido con las pinzas y los preceptos que se le adjudicarían posteriormente al neonato movimiento que a decir de Agnes Varda, una de las primeras directoras de cine, y, junto a Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol, Rivette entre otros tantos, fueron nombrados fundadores del movimiento sin tener ellos un nexo doctrinal cinematográfico e ideológico notable y símil más allá del que dictaban sus tiempos. (Sordet, 2015)

*“El cine dispone de recursos extremadamente variados, aunque algunos de estos recursos se utilicen en contadas ocasiones (del mismo modo en que algunos de los recursos de la literatura sólo se utilizan en contadas ocasiones) El cine es un espacio ideal para orquestar múltiples géneros, múltiples sistemas narrativos y múltiples formas de escritura.”* (Stam & Roche Suárez, 2001)

### **3.1.2. *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni**

*Zabriskie Point* es la segunda película de Michelangelo Antonioni para los estudios MGM. Muy criticada en su época debido al costo de producción y al escaso rédito económico que dio en taquilla.

Michelangelo Antonioni con su primera película *Cronica di un Amore* (1950), marca una tendencia dentro de Italia, su fama se evidencia después de diez años, en el estreno de su película *L'Avventura* (1960), y veinte años después desde su *Opera Prima* sale a la luz *Zabriskie Point* (1970)

La película de Antonioni se desarrolla bajo una cierta evocación del espacio de los personajes y su necesidad de librarse de sí mismos. Nuevamente



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

nos encontramos con la fórmula dual tras un conflicto salvo que esta vez notamos que no es la narrativa (historia) la que nos marca esa dualidad sino los colores.

Esta película conserva dentro de sí una cromática basada en conceptos duales y armonía en la oposición de las fuerzas, expuestos con signos que el espectador puede reconocer, tal como Stam, Burgoyne y Flitterman proponen sobre *“el examen minucioso de las producciones sociales y artísticas para distinguir los códigos sociales e ideológicos que operan en ellas”* estos signos *“no sólo se diferencian los unos de otros, sino también de sí mismos en que su propia naturaleza constitutiva es de un constante desplazamiento”* (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999)

La composición de los vestuarios nos revela cada acción y reacción de los personajes, sin dejar desapercibidos los conceptos socio-políticos y el marco de tensión política que se vive en la película.

La película inicia con escenas que pintan de documentalistas: Una asamblea discute una problemática social en la que se ven disminuidos pues la represión policial es agobiante, la tensión política reposa densa en el ambiente. La policía es un elemento importante dentro de la narrativa pues será el oponente del protagonista durante todo el film. Antonioni apela a cierto discurso personal mostrando a un elemento policial ignorante y represivo apuntando a un tema político y social buscando plasmar problemas universales y a temporales ya que subsisten a nuestros días.

Antonioni dentro de su cine apela a discursos universales que los evidenciamos en películas como el melodrama *Le amiche* (*Le amiche*, 1955) o *L'Avventura* (*L'Avventura*, 1960) donde evidenciamos el constante



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

desplazamiento de los personajes alejándose de su propia naturaleza reflejando la prolijidad que tenía Antonioni en plasmar símbolos, signos y códigos dictados por la sociedad y cultura universal.



### 3.1.2.1. Recurso técnico

El recurso técnico en la filmografía de Antonioni ha evolucionado conforme sus etapas. Durante su primera etapa: *Cronica du un amore* (1950), *La signora senza camelia* (1953), *I Vinti* (1953), *Le amiche* (1955), *Il Grido* (1957), notamos que Antonioni trabaja exclusivamente con óptica normal y gran angular (50mm hasta 28mm) característica manifiesta en el *Neorrealismo Italiano*. Este tipo de óptica nos produce, como espectadores, la sensación de realidad.



*Ilustración 2: Fotograma Le amiche (1955)*



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

Si analizamos las obras a las que se les adjudica formar parte del Neorrealismo podremos notar que el manejo fotográfico estila planos abiertos mostrando una realidad alienada por las guerras, esto entre otras características del movimiento del que parte el cine de Antonioni, han sido constantes dentro de la narrativa del director.

Más adelante, en su etapa mucho más madura: L'Avventura (1960), La Notte (1961), L'Eclisse (1962) notamos la apuesta por diferente estilo fotográfico pues define como recurso óptico lentes teleobjetivos (85mm en adelante) Este tipo de lentes estilizan el rostro y, gracias a sus aperturas bajas ( $f/1.4$ ) desenfocan el fondo dándole un sentido estético al encuadre. Aún así, el sentido estético era lo menos prioritario dentro del cine de Antonioni pues estos lentes generan una sensación de adentrarnos en la intimidad del personaje captado por la cámara. Tanto L'Avventura, La Notte como L'eclipse hablan de personajes alterados internamente, pues, utilizar un juego de lentes teleobjetivo nos ayudaría, narrativamente hablando, a desglosar el personaje, entenderlo y sentir empatía por su causa.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---



*Ilustración 3: Fotograma L'Avventura (1960)*



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

En su etapa americana: Blow-Up (1966) Zabriskie Point (1970) The Passenger (1975) adquiere una estética más estilizada como utilizando lo más significativo de sus anteriores etapas. Es esta etapa donde se denota una mayor relación con el departamento de Diseño de Producción que lo podemos evidenciar en algunas escenas donde la cromática está basada en colores duales.



Ilustración 4: Zabriskie Point (1970) Predominan dos colores

Una de las principales características de la cromática en Zabriskie Point es la mezcla entre los colores principales de los dos personajes dentro del plano, la incidencia de estos tonos en el discurso de Antonioni como menciona en una entrevista a Alberto Ongaro: *“me he percatado de una especie de oscura indiferencia, de la necesidad de salir, a través de los protagonistas de estas películas, del contexto histórico en el que vivo y en el que vivían los personajes”* (Ongaro, 1975) A ese contexto histórico al que se refiere Antonioni es la revolución contracultura de los años cincuenta y sesenta.





## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---



*Ilustración 6: Mezcla de verdes y rojos Zabriskie Point (1970)*



*Ilustración 5: Predominancia del Verde Zabriskie Point (1970)*





### 3.2. La luz

Partamos de el hecho de que sin luz no podríamos ver nada. La luz llega a nuestros ojos directamente o reflejada en los elementos que nos rodean pues gracias a ella los reconocemos. El entendimiento de las características y cualidades básicas de la luz es fundamental para todo tipo de expresión plástica y para el fotógrafo mucho más pues acelera el proceso de construcción de una propuesta fotográfica enfocándose en lo que quiere ver y cómo lo va a hacer.

#### 3.2.1. Capacidad de refracción y reflexión.

La luz goza de dos cualidades principales, la reflexión, que se produce cuando la luz choca con un objeto y sale rebotada en el mismo ángulo en el que chocó contra el objeto, y la capacidad de refracción, que es cuando la luz atraviesa un objeto de diferente densidad aberrando su trayectoria, como por ejemplo cuando la luz pasa por un lente. Aquí es donde interviene la labor del fotógrafo pues utiliza la luz para crear una *imagen-movimiento-narración* a través de su lente.

#### 3.2.2. El color

El color no es una cualidad inherente a los objetos, los objetos no emanan color de ellos sino que es provocado por el rebote de la luz solar en la superficie del objeto. El ojo humano percibe el color según sean los niveles lumínicos que lleguen desde el objeto reflejado (recordemos la capacidad de reflexión de la luz). Robert Frances en su libro *Psicología del arte y la estética* dice que: *“El color es un fenómeno que se distingue por tres dimensiones: una variable de intensidad, llamada indiferentemente luminosidad, brillantez o valor; una variable de cualidad*



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

*llamada cromía, longitud de onda dominante o tonalidad, y en lenguaje corriente color; una variable de vivacidad pureza, saturación o croma.”* (Frances, 1985) de donde podemos definir:

### 3.2.3. La intensidad

La intensidad, básicamente, es la cantidad de energía que viaja junto al flujo lumínico en A o B dirección, es decir, la fuerza que tiene un rayo de luz y se mide en grados centígrados.

### 3.2.4. Temperatura de color

La temperatura del color describe la relación entre la fuente lumínica y la intensidad de esta, desde el rojo hasta el azul

Temperatura	Color
2.000 ° C	Rojo
2.800 ° C	Anaranjado
3.200 ° C	Amarillo
4.000 ° C	Amarillo claro
5.000 ° C	Marfil
5.500 ° C	Blanco
6.000 ° C	Verdoso
6.500 ° C	Azulado
7.300 ° C	Azul
9.000 ° C	Azul intenso

Ilustración 7: Tabla de relaciones entre la temperatura y el color.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

## **CAPÍTULO IV**

### **APLICACIÓN PRÁCTICA**



#### 4.1. Propuesta fotográfica en *HISTORIA UNO*.

*“Cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias (...) cuando una misma secuencia implica dos personajes (que es el caso normal), la secuencia comporta dos perspectivas (...) cada personaje, incluso secundario, es el héroe de su propia secuencia”* (Barthes, 1966)

Ante lo expuesto y con las nociones adquiridas académicamente se afrontó el proyecto *HISTORIA UNO* con la premisa de conseguir una estética neutra basada en la cromática dada por el universo de los personajes expuestos en el guion e interpretados por el departamento de fotografía, desde donde nos embarcamos en la tarea de desglosar el guion para ir separando las capas que cubren el sub texto ya que si bien el guion se fundamenta en la literatura y los sustentos artísticos tienen que ver más con la interpretación que con el valor literario del libreto, como apunta Susan Bright: *“Como maneras de ver el mundo que son, el cine y la fotografía presentan muchos paralelismos; por eso no es sorprendente que se influyan y aporten entre si tan profundamente”* (Bright, Arozamena & Torreclavero, 2005) buscamos ese punto en que convergen el argumento de *HISTORIA UNO* y la propuesta fotográfica. Permutamos esa dualidad en cromática justificando los antecedentes que encontramos en el proceso de desglosar meticulosamente el guion.



#### 4.1.1. Desglose de guion

Más allá del reparo técnico al momento de desglosar el guion o las incidencias académicas dentro de los conceptos prácticos, el desglose de guion tiene más que ver con el entendimiento del discurso que se maneja tras las ideas de acción descritas en el guion pues la comprensión literal de los lineamientos discursivos son el principio básico del tratamiento estético que se maneja dentro del proyecto *HISTORIA UNO*. La constante búsqueda de una estructura dramática, lo que Berne llama el “hambre de estructura” es *“la necesidad de estructurar el tiempo con el fin de obtener la máxima cantidad de ganancias internas y externas”* (Alemán, Romero Cuadra & Álvaro Vázquez, 2005) Por lo tanto, buscar un sentido *estructural* dentro de *HISTORIA UNO* fue la constante en el marco de la pre-producción del proyecto.

Una vez que se pasa lectura del guion y se ha conseguido elaborar el análisis estructural, encontraremos los aspectos significativos con los cuales el departamento de fotografía podrá extrapolar los signos que el espectador desconoce, en imágenes ya que como apunta el mismo Barthes: *“cada vez que el narrador, (...) narra hechos que conoce perfectamente pero que el lector ignora, se produce, por carencia de significación, un signo de lectura”* signos que los podemos encontrar en el análisis de los personajes pues *“los personajes constituyen un plano de descripción necesario, fuera del cual, las pequeñas acciones narradas dejan de ser inteligibles”* (Barthes, 1966)

Cuando nos enfrentamos a *HISTORIA UNO*, la premisa fundamental en la que nos centramos fueron los personajes, por un lado tenemos al protagonista



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

Clemente un ser introspectivo que sufre de problemas con la bebida y un evidente desgano por vivir mientras que por el otro lado tenemos a Julia (Sra. Julia dentro del relato) madre de Clemente con quien no lleva una buena relación pues éste le recuerda a su esposo (padre de Clemente) quien también era alcohólico. Hace 5 años (dentro del relato) Clemente abandonó su casa y a su madre (quien nunca supo nada de él) para irse a otra ciudad y probar suerte; durante esos 5 años Clemente trabajó en varios lugares pero no entabló amistad con nadie, su problema continuó latente durante su estadía mientras que Julia lo buscaba por todo tipo de lugar asumiendo que había muerto. Clemente por su lado diariamente escribía cartas a su madre que jamás enviaba hasta un día en que decidió regresar (eventos narrados en el guion) para entregárselas personalmente. El día de su arribo decide dejar de beber y para menguar su dependencia fuma copiosamente durante el transcurso del día, sin dinero en sus bolsillos, busca a sus antiguos amigos por un lugar donde dormir, sin lograrlo decide ir a casa de su madre quien al verlo sucumbe ante la ira propinándole una fuerte cachetada. Una vez dentro, apenas hablan, pero a pesar de ambiente tedioso Julia permite a Clemente quedarse en su antiguo cuarto. Al día siguiente Clemente simula ir en busca de trabajo y Julia mientras, continúa con su cotidianidad salvo que esta vez se compra un tinte de cabello en el supermercado para cubrir sus canas pues denota alegría (por tener nuevamente a su hijo) queriendo recuperar su apariencia de hace 5 años. Al pagar por el tinte recoge un volante de búsqueda de personal para el supermercado. A la noche ella lo espera con la cena, Clemente llega tarde sin ofertas laborales a lo que Julia opta por darle el volante que recogió en la tarde. Cuando Clemente comienza a trabajar en



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

el supermercado siente la presión de tener asuntos pendientes con su madre y su vida en general, la presión aumenta debido al síndrome de abstinencia ya incontrolable que evidencia hasta el momento en que abandona intempestivamente su trabajo para luego sucumbir a la bebida nuevamente, llegando, tras varias horas de escanciarse, a casa de su madre. Con la resaca profunda, al día siguiente, Clemente decide por fin entregar las cartas a su madre e irse del lugar.

Luego de analizar el relato y los personajes podemos evidenciar la semejanza entre ellos, además del enamoramiento mutuo que existe entre los dos pues tanto Julia como Clemente evocan a esa figura paterna-conyugal ausente. Clemente siendo portador de los estigmas de su padre e idealizando a su madre y Julia, por consiguiente, viendo el amante-cónyuge reflejado en su hijo. A esta dualidad de caracteres, situaciones, y bandos en constante pugna sexual la hemos denominado, para nuestros usos, en un *melodrama edípico*<sup>13</sup> lo que nos llevó, de tal manera, a escoger la cromática y la paleta de colores de *HISTORIA UNO*.

---

<sup>13</sup> Complejo de Edipo: se refiere al complejo de emociones y sentimientos expresados en deseos amoroso y hostiles hacia los progenitores.



#### **4.1.2. Paleta de colores**

*HISTORIA UNO* es una descripción de dos mundos, dos almas atormentadas por el silencio y la distancia, dos universos friccionados entre sí en busca de armonía, por lo tanto, desde el departamento de fotografía, se propuso la mezcla de cromáticas, justificando así la tensión sexual existente en el sub texto del relato. La decisión de colores viene expresamente desde el departamento de Diseño de Producción (conocido como Dirección de Arte) quienes trabajan a la par con el Departamento de Fotografía esbozando la paleta de colores con las que nos guiaremos en el proceso, sustentando los criterios expuestos sobre la filmografía de Michelangelo Antonioni y *Zabriskie Point* puntualmente, donde evidenciamos la mezcla de los tonos rojos y verdes. En el caso de *HISTORIA UNO*, al reconocer un tono sombrío dentro del relato, decidimos hacer lo propio con la fotografía recreando el universo narrativo tal como nos dicta la caracterización de los personajes, su ambigüedad y lo edípico de la relación entre ellos decidiendo que los dos colores predominantes dentro del cuadro serían los verdes y los rojos desaturados, colores relevantes sobre todo en los interiores fríos.

##### **4.1.2.1. Interiores fríos**

El manejo de luz dentro de estos ambiente fue pensado desde lo que habíamos desglosado sobre la *Neorrealismo Italiano* y su tratamiento fotográfico que apela a la naturalidad de sus entornos. En *HISTORIA UNO* presentamos una propuesta lumínica basada en recrear un ambiente natural utilizando luz





## UNIVERSIDAD DE CUENCA

difuminada y rebotada en superficies blanquecinas que provocan un ambiente bañado de luz sin luces directas que provoquen contraste.



Por otra parte, el tratamiento que sustentamos en los interiores fríos está basado en la cromática dual, siendo los colores rojizos los característicos de Julia *Ilustración 8: Dominio de dos colores* y los verdes los de Clemente como se nota en las capturas de pantalla siguientes.



Cristian Maldonado

*Ilustración 9: Cromática dual*



#### 4.1.2.2. Nocturnos cálidos

Apelando de la misma forma a la naturalidad de los ambientes, la propuesta de luz de los escenarios nocturnos está basada en las luces cálidas de las luces convencionales de las urbes, luces anaranjadas (inclusive si son interiores) y contraste evidente.

El contraluz y las siluetas juegan un papel preponderante a la hora de asimilar el naturalismo nocturno pues las noches en cualquier ciudad del mundo



*Ilustración 10: Tratamiento de interior a contraluz*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

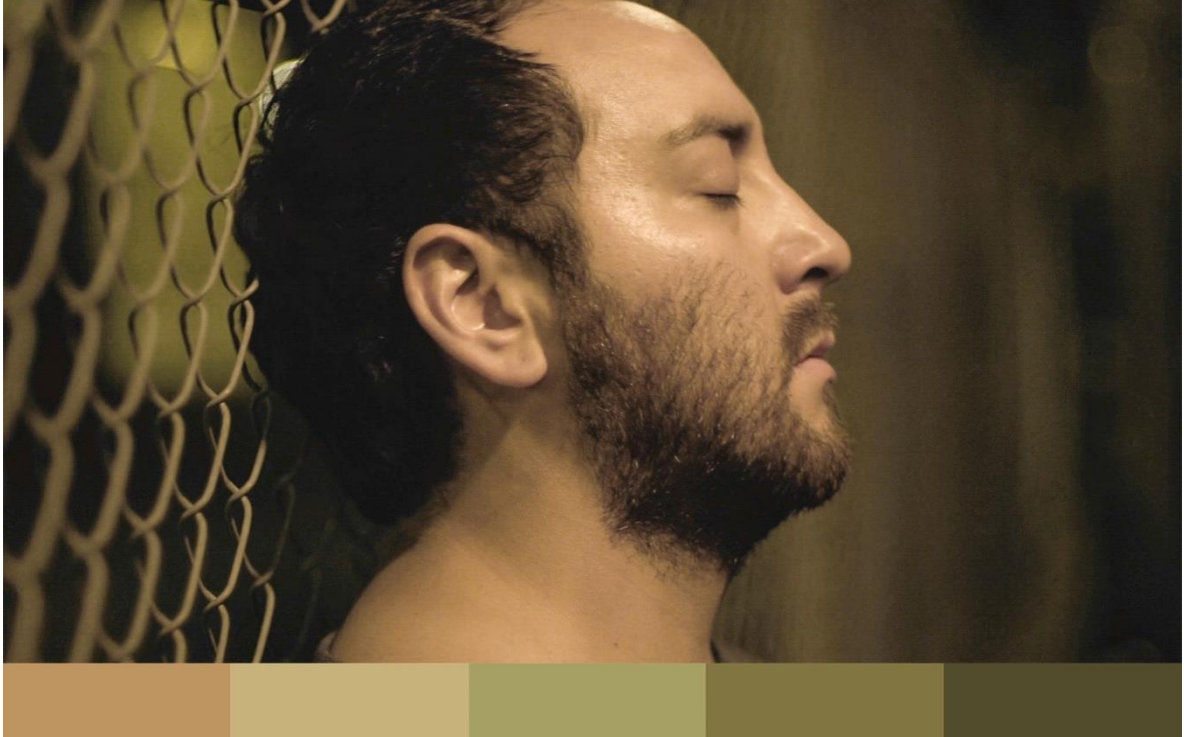
---

nos darán estos tonos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---



**4 1 2 3 Exteriores nocturnos**

*Ilustración 11: Predominancia del verde.*



#### **4.1.3. Estilo fotográfico**

La propuesta de movimientos de cámara, encuadre y tratamiento visual está condensada bajo la premisa de alejarnos del drama subyacente en el relato para provocar en el espectador la sensación de estar viendo un documental, por ello utilizamos cámara al hombro con óptica teleobjetivo, esto con el fin de alejarnos espacialmente y acercarnos mediante el encuadre. El moviendo de la cámara en el hombro a su vez incrementa la sensación de estar *in situ* viviendo el propio relato. La sensación de ser un testigo invisible dentro del evento está sustento en la proximidad del discurso que maneja *HISTORIA UNO* con el conflicto universal que se cuenta.

##### **4.1.3.1. Rack Focus<sup>14</sup>**

La suciedad del punto de enfoque es otra de las premisas básicas con las que se trabajó en el proyecto. El *Rack Focus* es una herramienta primordial para este uso pues también justifica la presencia del espectador dentro del drama.

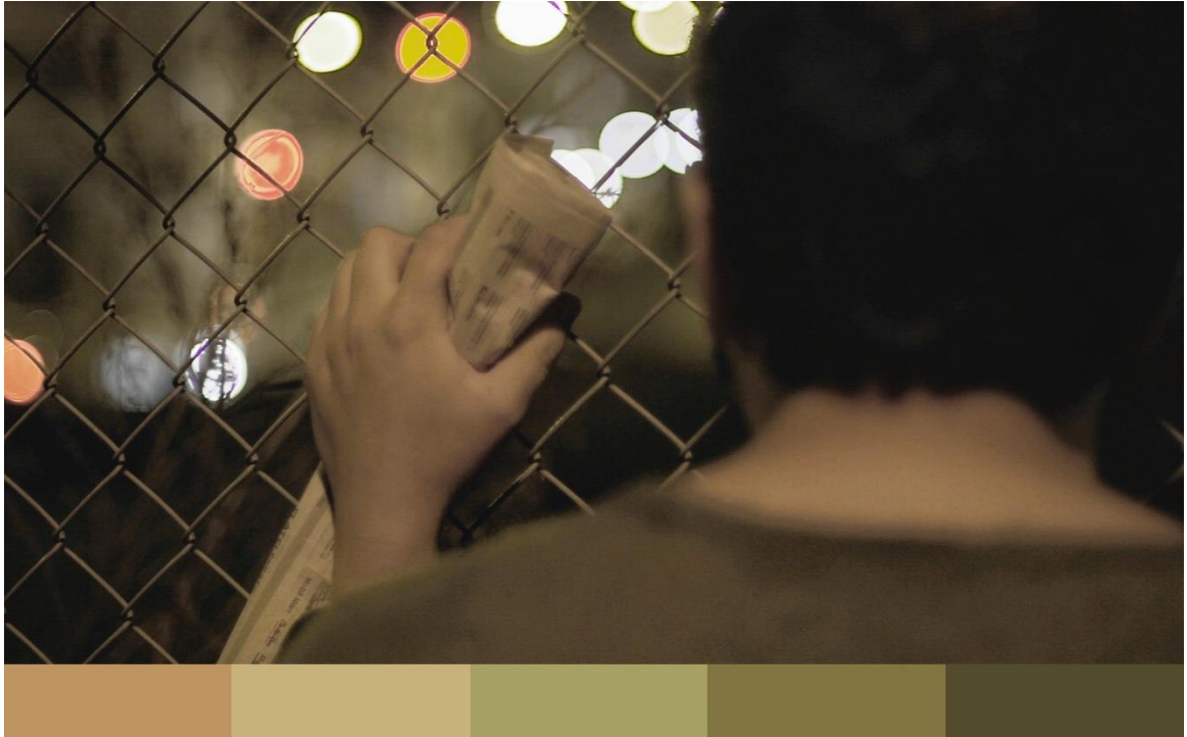
---

<sup>14</sup> Término anglosajón que se refiere la técnica cinematográfica y televisiva de variar el punto de foco dentro de la misma escena.

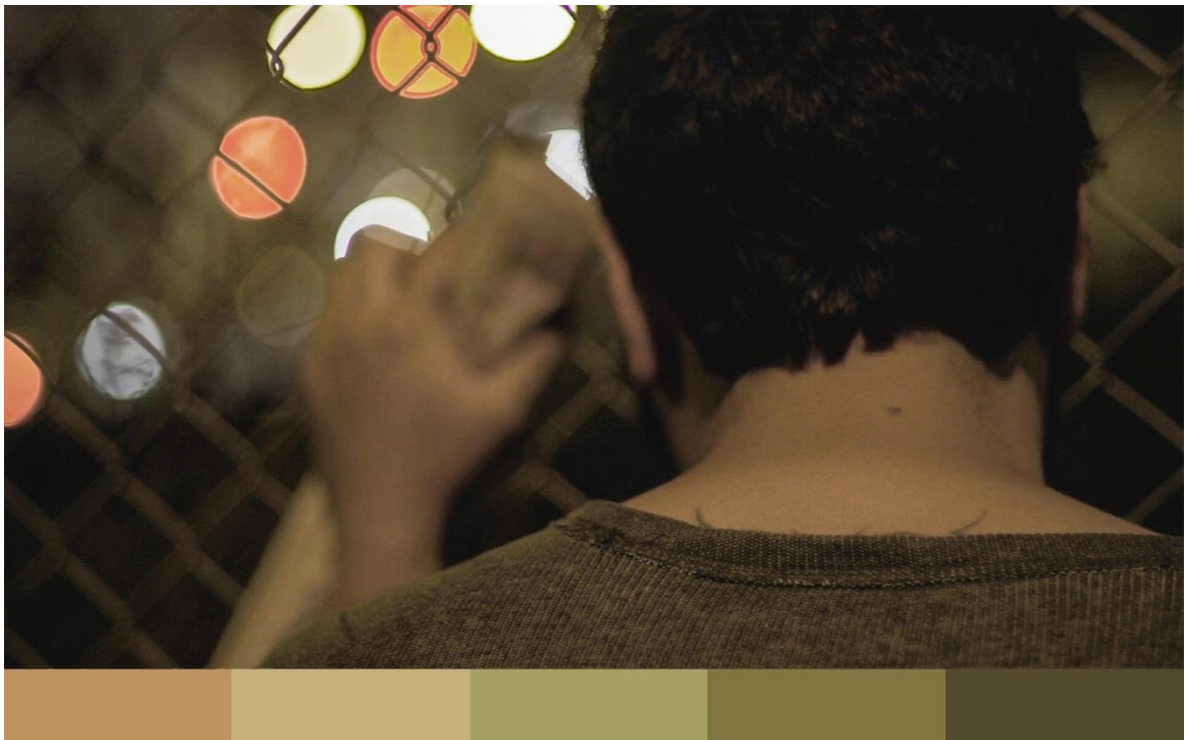




UNIVERSIDAD DE CUENCA



*Ilustración 13A: Punto de foco 1.*



*Ilustración 12B: Punto de foco 2.*



#### 4.1.4. El alejamiento del drama

“... el melodrama puede generar sus propias formas de reflexividad (...) como parte constitutiva de la imaginación pública” (Herlinghaus, 2002)

Cuando nos encontramos con un relato que es afín a nuestra vivencia sentimos empatía pues apela a nuestras emociones más guardadas. Tratar de extrapolar esas sensaciones en imágenes que el espectador asimile como una construcción narrativa es lo que exponía Rosellini cuando hablaba sobre la *parte documental* de la que hacía ínfulas el *Neorrealismo Italiano*, por ello la propuesta en HISTORIA UNO fue la de darle esa *parte documental* alejándonos del drama para escondernos y ser testigos mudos del universo narrativo, para ello optamos por construir un ambiente lumínico “real” como una lámpara de calle iluminando atreves de la ventana de una casa donde una madre espera por su hijo (Ilustración 14). La familiaridad de los elementos escénicos y lumínicos nos dará a entender (como espectadores) que el universo narrativo no está manipulado, provocando, inconscientemente, la sensación de realidad. Pero para que nosotros espectadores asimilemos con mayor profundidad el relato debemos o deberíamos ser parte de él. Mas allá del discurso universal que se mantiene constante en HISTORIA UNO, desde la construcción fotográfica decidimos ayudarle al espectador a sentirse parte del universo narrativo ayudados por una cámara activa durante todo el transcurso del film, la cámara se convierte en un personaje más dentro de la escena pues es un punto de vista mudo que representa en el espectador su motivación para querer ver el melodrama.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---



*Ilustración 14: Drama alejado del punto de vista.*





#### 4.2. Planta de Iluminación

Como habíamos anotado, la premisa fundamental del departamento de Fotografía para construir un universo narrativo realista fue la de esquematizar una propuesta de iluminación basada en que se note lo menos posible la manipulación del espacio, por ello la utilización de luces difusas e indirectas que provocan menos contraste pero que nos da una sensación realista de la escena.



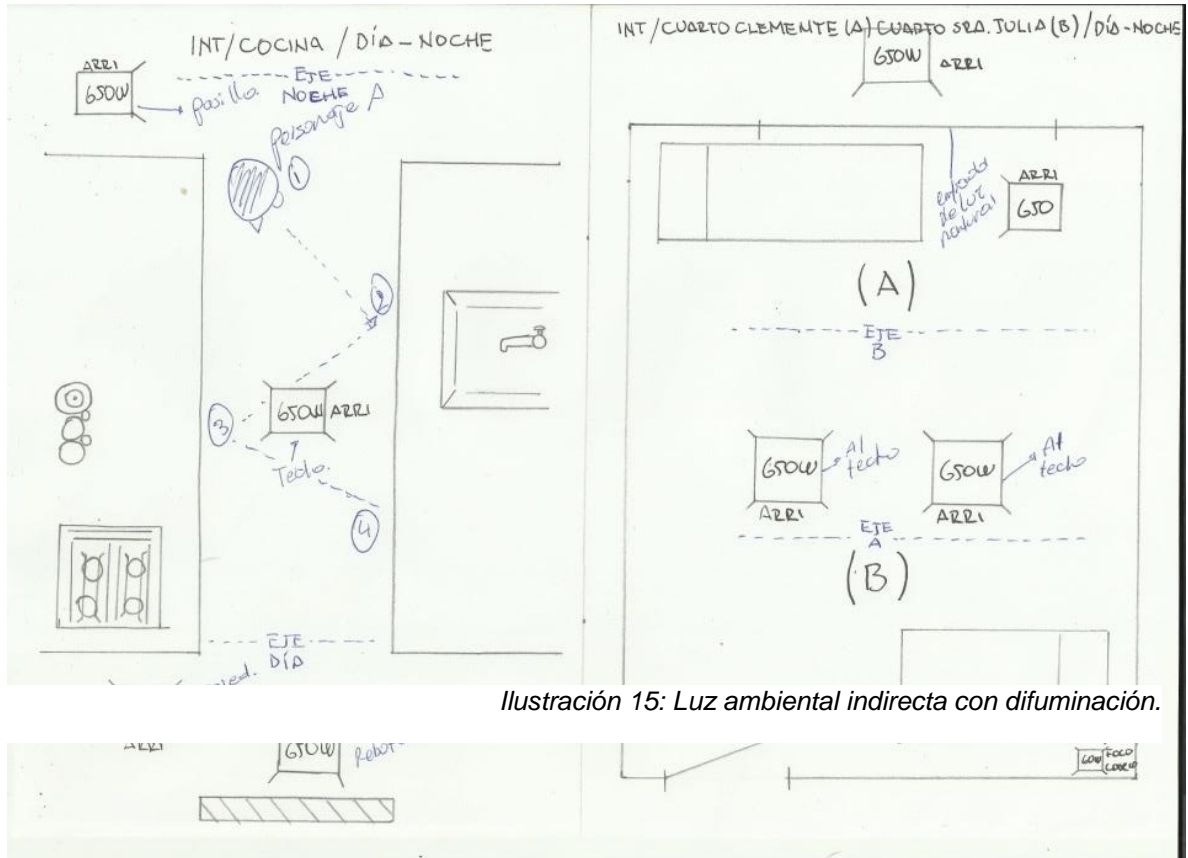


Ilustración 15: Luz ambiental indirecta con difuminación.

Ilustración 16: La misma configuración de luz indirecta difuminada en dos sets diferentes.



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

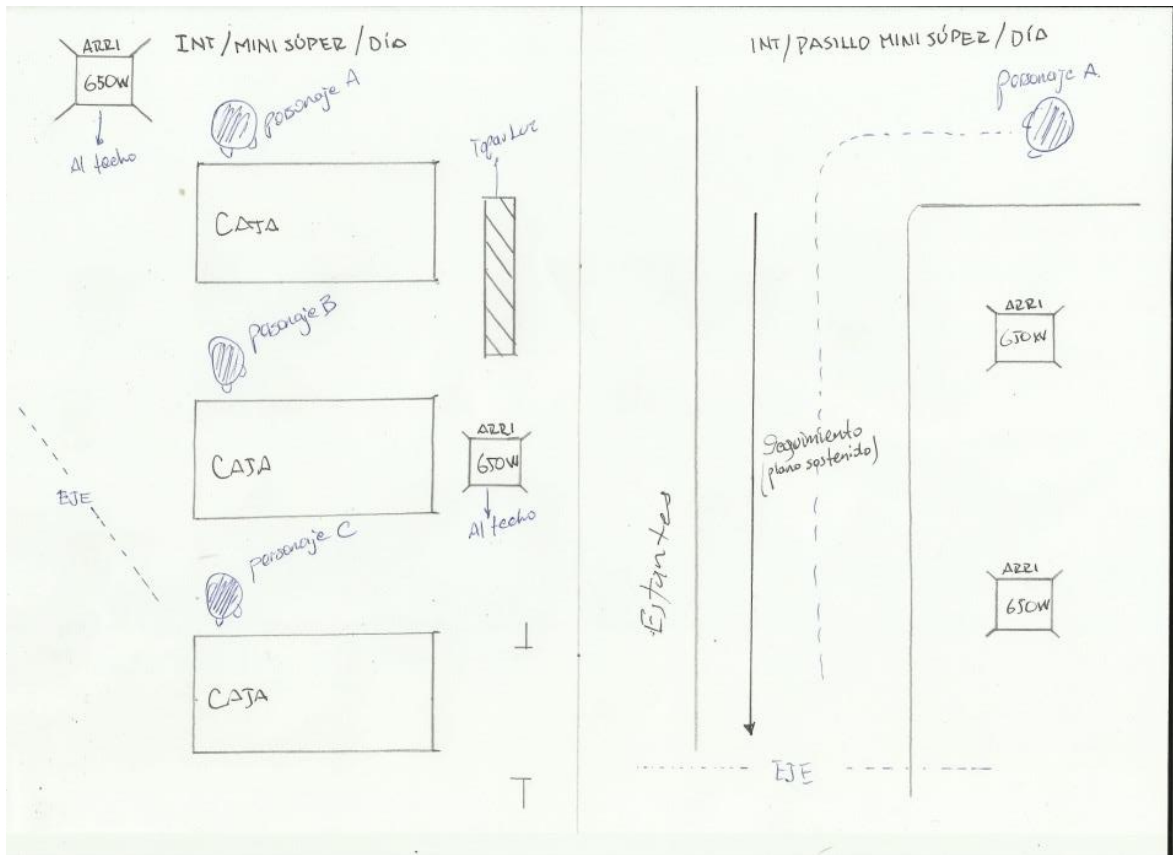


Ilustración 17: Configuración de luces para las escenas en las ilustraciones 8 y 9 respectivamente.

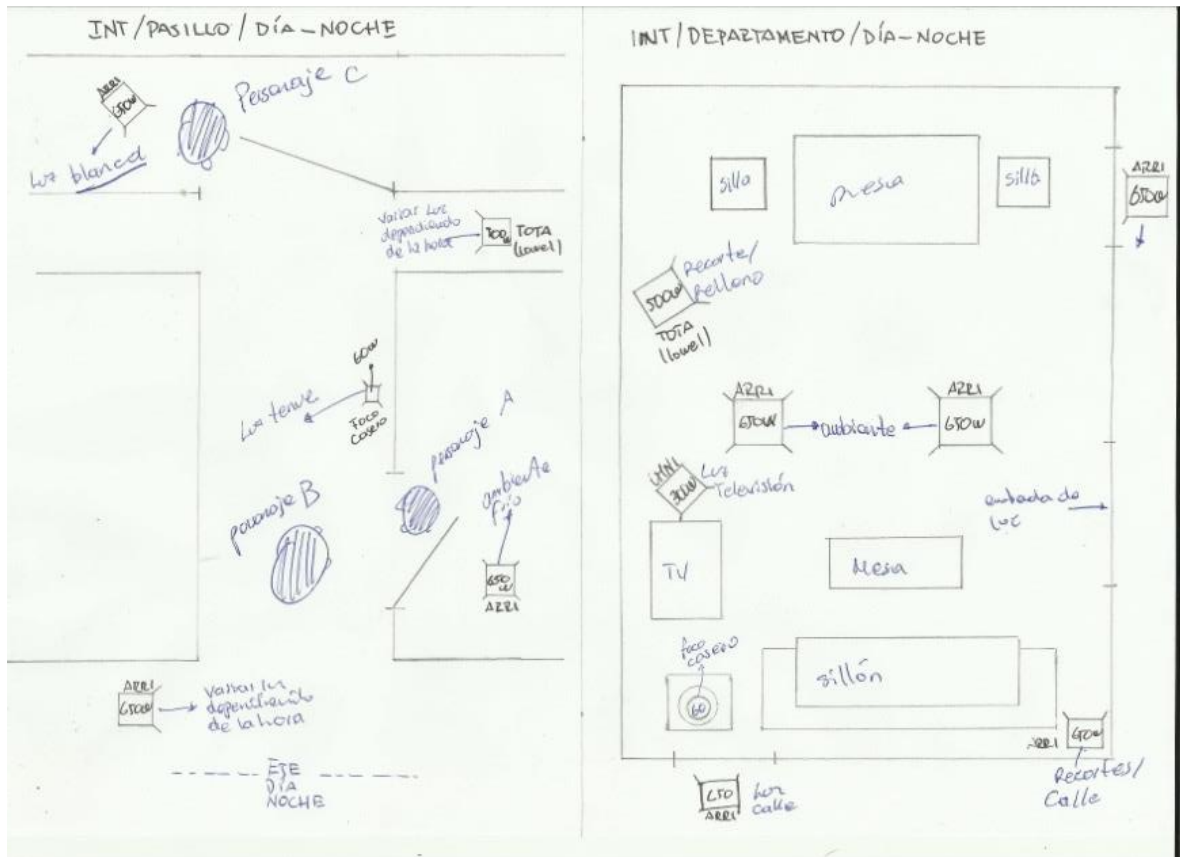


Ilustración 18: Configuración de luz indirecta rebotada para las escenas nocturnas en interiores.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

## CONCLUSIONES

Dentro de la naciente industria cinematográfica ecuatoriana, que como todas las industrias incipientes trae consigo obstáculos provenientes de la falta de recursos y de la desorganización, es común ver guionistas-directores, directores-fotógrafos o diferentes fusiones entre los oficios del cine. Dicho fenómeno tal vez puede explicarse en la tendencia de los realizadores emergentes a disminuir costos convirtiéndose (o convirtiéndonos) en *todólogos*; este fenómeno no es un problema exclusivo de los realizadores ecuatorianos sino también de aquellos creadores abyectos a sus cinematografías nóveles. Durante el proceso académico esta *todología* no solo nos nutrió en los conocimientos técnicos y artísticos de las demás áreas del quehacer cinematográfico, sino que también generó en nosotros un proceso empático con las profesiones de nuestros colegas, ya que al finalizar cada rodaje entendíamos la importancia de cada uno de los trabajos en el proceso de llevar a una pantalla lo que en el guion se proyecta para nuestros ojos.

La condición de *todólogos*, también atañe nuestro lado universitario. Habiendo pocas escuelas gratuitas de cine en Latinoamérica, la Universidad de Cuenca crea en 2010 el Programa de Cine y Audiovisuales de la Universidad de Cuenca conocido como PROCINE, con la misión principal de formar cineastas, realizadores audiovisuales, productores cinematográficos y pensadores críticos que contribuyan a la sociedad y al movimiento cinematográfico ecuatoriano.

Pero terminados ya los estudios académicos comienzan los estudios reales, realidad que la hemos planteado durante todo el proyecto HISTORIA



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

UNO, realidad que los nuevos realizadores ecuatorianos debemos evidenciarla para registro de nuestra historia, porque como hemos visto en el presente trabajo, el cine está hecho de historias a 24 cuadros por segundo.



## REFERENCIAS

Aleman, J., Romero Cuadra, J., & Álvaro Vázquez, R. (2005). Psicópolis (p. 198). Barcelona: Kairós.

Barthes, R. (1966). Introducción al análisis estructural de los relatos. *Communications*, 8(1), 29, 32. <http://dx.doi.org/10.3406/comm.1966.1113>

Barthes, R. (1989). La cámara lúcida (pp. 142 155). Barcelona: Paidós.

Benjamín, W., Weikert, A., & Echeverría, B. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (URTEXT) (p. 3). México, D.F.: Itaca.

Bright, S., Arozamena, M., & Torreclavero,. (2005). Fotografía hoy (p. 78). San Sebastian: Editorial Nerea.

Carpio, R. (2014). Autorepresentación: el errado encargo del cine ecuatoriano. GKillCity. Revisado el 22 de diciembre de 2015, desde <http://gkillcity.com/articulos/chongo-cultural/autorepresentacion-el-errado-encargo-del-cine-ecuatoriano>

CNCine,. (2015). <http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/65213.ESTUDIOAUDIENCIASCINEECUADOR.pdf>. Quito: Marketing Consulting.

Cortés Lahera, J. (1972). *Entrevistas con directores de cine italiano*. Madrid: E.M.E.S.A.

Costantini, C., & Macotela, F. (2006). Fellini (p. 134). Madrid: Sexto Piso.



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

Deleuze, G. (1984). La imagen-movimiento (pp. 1 - 287). Barcelona: Ediciones Paidós.

Dogma 95,. (1995). The Vow of Chastity. Revisado el 22 de diciembre de 2015, desde [http://pov.imv.au.dk/Issue\\_10/section\\_1/artc1A.html#i2](http://pov.imv.au.dk/Issue_10/section_1/artc1A.html#i2)

El Tesoro de Atahualpa. (1924). Guayaquil.

Flusser, V., & Molina, E. (1990). Hacia una filosofía de la fotografía (p. 11). México, D.F.: Editorial Trillas.

Font, D. (2002). Paisajes de la modernidad (pp. 44, 78). Barcelona: Paidós.

Foster, H., & Chueca, F. (2006). Arte desde 1900 (p. 94). Tres Cantos: Akal Ediciones.

Frances, R. (1985). Psicología del arte y de la estética (p. 49). Madrid: Akal.

Freund, G. (1993). La fotografía como documento social. Barcelona [etc.]: Gustavo Gili.

Gide, A., & Gallardo, G. (2007). La pasión moral (p. 205). México: UNAM, Coordinación de Humanidades.

Granda, W. (2015). La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925 (Magister). Universidad Andina Simón Bolívar.





## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

Herlinghaus, H. (2002). Narraciones anacrónicas de la modernidad (p. 14). Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Hillier, J. (1985). Cahiers du cinéma, the 1950s (p. 255). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Konigsberg, I., Herrando Pérez, E., & López Martín, F. (2004). Diccionario técnico Akal de cine (p. 545). Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.

Loperena, E., Merej, M., & Sancho París, P. (2008). Historia(s), teorías y cine (p. 60). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Lumière, A., & Lumière, L. (1901). Sur le photographie des couleurs (p. 4). Lyon.

McKee, R., & Lockhart, J. (2002). El Guion (p. 40). Barcelona: Alba.

Montiel, A. (1999). Teorías del cine (p. 125). Barcelona: Montesinos.

Ongaro, A. (1975). Michelangelo Antonioni. Ddooss.org. Revisado el 28 de diciembre de 2015, desde [http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Michelangelo\\_Antonioni.htm](http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Michelangelo_Antonioni.htm)

Pérez Villarreal, L. (2000). Cine y literatura (p. 43). Quito, Ecuador: Abya Yala.

Ricoeur, P. (1995). Configuración del tiempo en el relato histórico (p. 39). México [etc.]: Siglo Veintiuno Editores.

Román, A. (2014). C.I.N.E.M.A. (p. 238). Madrid: Visión Libros.



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

Sánchez Navarro, J. (2006). Narrativa audiovisual (p. 40). Barcelona: Editorial UOC.

Sordet, P. (2015). Is It Time to Let Go of the French New Wave?. Criticwire. Revisado el 28 de diciembre de 2015, en <http://blogs.indiewire.com/criticwire/is-it-time-to-let-go-of-the-french-new-wave-20140820>

Stam, R., & Roche Suárez, C. (2001). Teorías del cine (pp. 24, 29, 94). Barcelona: Paidós.

Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine (pp. 32, 39). Barcelona: Paidós Ibérica.

Szarkowski, J. (2010). El ojo del fotógrafo (p. 79). Madrid: La Fábrica.

The Grandmaster. (2013). Hong Kong - China.

Vives, T. (2000). Espacio y tiempo (p. 137). Equipo Sirius.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

---

## **BIBLIOGRAFÍA DE IMÁGENES**

Gutiérrez Gamón, J. (2013). Descubrir lo infinito. Revista Habla. Retrieved 21 December 2015, from <http://www.habla.pl/2013/05/08/descubrir-lo-infinito/>